



**FORMAS Y DISCURSOS DEL NEONIR EN LA OBRA DE NICOLAS WINDING REFN:
DEMASIADO VIEJO PARA MORIR JOVEN (2019)**

**FORMS AND DISCOURSES OF NEONIR IN NICOLAS WINDING REFN'S WORK:
TOO OLD TO DIE YOUNG (2019)**

Fernando Luque Gutiérrez

Universidad de Córdoba

z02luguf@uco.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2973-7116>

Resumen

Partiendo del auge de la ficción televisiva y sus interferencias con el medio cinematográfico, el artículo busca profundizar en la identificación del sistema estético y significativo movilizado por el cineasta danés Nicolas Winding Refn en la serie *Demasiado viejo para morir joven* (*Too Old to Die Young*, Prime Video, 2019), un relato neonir escrito junto al guionista Ed Brubaker que aprovecha el metraje extendido de su formato para extremar planteamientos formales ya afianzados en anteriores largometrajes. Partiendo de esta consideración, el estudio analítico se centra en aquellos estilemas que afectarán a la formalización de tres destacados aspectos identitarios que definieron la naturaleza del noir clásico: la representación escenográfica, el desarrollo del tiempo del relato y la violencia intrínseca asociada a los universos criminales, así

como la resignificación efectuada en torno al mito de la mujer fatal que modificará radicalmente el sentido discursivo en la propuesta refniana.

Abstract

Building on the rise of television fiction and its intersections with cinema, this article seeks to identify the aesthetic and system of signification deployed by Danish filmmaker Nicolas Winding Refn in the series *Too Old to Die Young* (Prime Video, 2019), a neo-noir narrative co-written with screenwriter Ed Brubaker that uses the format's extended running time to intensify strategies already established in Refn's earlier feature films to their limits. The analysis focuses on the stylistic traits that shape three key features that defined classical noir: mise-en-scène, narrative temporality, and the intrinsic violence associated with criminal worlds, as well as the resignification of the femme fatale myth, which radically alters the discursive thrust of Refn's proposal.

Palabras clave

Nicolas Winding Refn; Géneros cinematográficos; Neonir; Televisión; Estética; Violencia.

Keywords

Nicolas Winding Refn; Film genres; Neonir; Television; Aesthetics; Violence.

1. Introducción

Entre los muchos indicios que alertan sobre la voracidad de los relatos posclásicos (Palao Errando, 2013: 19), el tan debatido auge de las series de ficción televisiva destaca sobremanera por su impacto en la producción audiovisual y en los hábitos de consumo desde finales del siglo pasado (Cascajosa, 2022). Superando las limitaciones impuestas por la duración estándar de una proyección comercial en sala tradicional, las plataformas domésticas de televisión, *streaming* o video bajo demanda posibilitan estirar

temporalmente los relatos y dilatar la esperada clausura mientras se ocupan horas de ocio del consumidor fidelizado. En este contexto, la fructífera productividad ofrecida por este campo de explotación audiovisual ha motivado una permanente y agresiva competencia entre los muchos agentes implicados, obligando a productoras y canales de difusión a potenciar las estrategias de marca con el objetivo de atraer a un espectador próximo a la saturación.

Dentro del amplio abanico de reclamos y señuelos encaminados a tal objetivo, cabe destacar la libertad creativa otorgada a renombradas figuras del medio cinematográfico para el desarrollo de proyectos personales en un ámbito diferenciado de su habitual circuito de difusión. En este sentido, si bien el éxito de referentes televisivos como la memorable *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock Presents* y *The Alfred Hitchcock Hour*, CBS y NBC, 1955-1965) nos recuerda de manera oportuna que esta ha sido una práctica recurrente desde que comenzaran las interferencias entre cine y televisión a mediados del siglo pasado (Sánchez Noriega, 2018: 476), la producción reciente indica un significativo repunte de esta tendencia en unas décadas marcadas por la proliferación de series vinculadas a ilustres nombres del cine contemporáneo. Corroborando lo expuesto, desde 2010 se han estrenado las aportaciones creativas de autores tan relevantes como Martin Scorsese (*Boardwalk Empire*, HBO, 2010-2014), los hermanos Coen (*Fargo*, FX Networks, 2014-2023), David Fincher (*Mindhunter*, Netflix, 2017-2019), David Lynch (*Twin Peaks: The Return*, Showtime, 2017), Lars von Trier (*Riget: Exodus*, Zentropa, 2022) o Wong Kar Wai (*Blossoms Shanghai*, coproducción, 2023); estableciéndose, en cada caso, un productivo diálogo formal y estilístico con las filmografías convencionales de sus respectivos creadores.

En este marco general se inscribe la colaboración del cineasta Nicolas Winding Refn con el escritor Ed Brubaker para la plataforma Amazon Prime Video (Simmons, 2019), origen de la miniserie que será objeto de nuestra atención en las páginas que siguen, *Demasiado viejo para morir joven* (*Too Old To Die Young*, Prime Video, 2019): un relato neonóir ambientado entre Los Ángeles y México donde el director danés explota la singularidad estética y narrativa de su obra

a través de un ejercicio de estilo que se aprovecha de su metraje extendido para extremar planteamientos ya afianzados en anteriores largometrajes.

Partiendo de esta consideración, metodológicamente el presente artículo tratará de identificar los estilemas de la obra dirigida por Winding Refn como base de una interpretación del sistema estético y significativo que es vehiculado por esta particular adaptación de los cánones del neonir contemporáneo, en especial, aquellos relacionados con algunas de las señas de identidad que perfilan la naturaleza del complejo género negro. De tal modo, tras una necesaria contextualización teórica de la cuestión, el análisis textual planteado aborda tres aspectos que valoramos como esenciales, en cuanto que afectan a otras tantas claves de la fisonomía más reconocible del noir tradicional, tales como: la reconfiguración estética de la particular expresividad escenográfica asociada al género negro durante su periodo clásico; el tratamiento fílmico de la violencia criminal intrínseca a sus particulares narrativas; y, finalmente, la reconfiguración del mito de la fatalidad vinculada a lo femenino y sus implicaciones en los nuevos discursos del cine negro y criminal en el siglo XXI.

2. Identidad y vetas creativas del neonir contemporáneo: una aproximación

Atendiendo a la nutrida bibliografía sobre la cuestión, el consenso generalizado fecha el ocaso del cine negro clásico a finales de los años cincuenta, arrastrado por el de la propia edad dorada hollywoodiense (Comas, 2005; Simsolo, 2007; Sullà, 2010). Parece más complicado hallar, sin embargo, una similar uniformidad de criterios para fijar una definición concluyente de su poliédrica naturaleza.

En este sentido, como ya advirtieran Carlos F. Heredero y José A. Santamarina en la introducción del fundacional trabajo en castellano *El cine negro, maduración y crisis de la escritura clásica* (1996: 11): «cualquier esfuerzo metodológico destinado a conceptualizar con rigor un territorio tan extenso y plural tropezará de inmediato con las múltiples barreras que levanta (...) (su) extrema dispersión referencial, diegética, estilística y dramática»; y, en efecto, sin distanciarnos del inventario general perfilado por crítica e historiografía, el mismo término puede enlazar películas como *El terror del hampa* (*Scarface*, H.

Hawks, 1932), *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, J. Huston, 1941), *El último refugio* (*High Sierra*, R. Walsh, 1941), *Perdición* (*Double Indemnity*, B. Wilder, 1944) y *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, J. Dassin, 1949), hasta llegar a *Sed de mal* (*Touch of Evil*, O. Welles, 1958). Un recorrido este, como otros muchos trazables dentro de la extensa filmografía noir, que puede resumir la complejidad de un término que da cobijo en el imaginario popular a distintas corrientes colindantes en lo temático —agrupándose por igual gánsteres, detectives privados, policías y casuales criminales en un sentido más amplio—, aunque puedan estar muy alejadas en cuanto a su identidad estética o incluso discursiva (op. cit.: 28).

No en vano, como se han encargado de remarcar los estudios historiográficos precedentes, en el contexto de producción del Hollywood clásico nunca hubo conciencia de un género como tal, no existiendo realmente «un esquema básico, una estructura ni un contrato específicos de algo denominado cine negro» (Sullà, 2010: 17), al ser este un término que sería acuñado por la crítica francesa con posterioridad. Ahora bien, resulta evidente que existió un fuerte interés creativo y comercial por ciertas temáticas que, diversificadas en motivos más o menos afines, podían variar en tono y ejecución según la perspectiva desde la que se abordaba el conflicto narrativo, según fuera la del policía o la del criminal. Del mismo modo, la aproximación analítica a este conjunto filmico consensuado bajo la etiqueta *noir* ha demostrado que, además de temáticos, también se comparten intereses formales que generalmente suponían una importante fuente de inestabilidad dentro de la presupuesta homogeneidad del canon clásico hollywoodiense (Bordwell, 1995: 171-256).

A este respecto, en su exhaustivo estudio analítico *Hollywood desafía a Hollywood, películas que contravienen la norma clásica*, Pedro Poyato (2024) ya advierte a tenor de obras seminales del ciclo *noir* como son *Laura* (O. Preminger, 1944) y *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, F. Lang, 1945) acerca de la extraordinaria complejidad en los procedimientos enunciativos de unos sistemas formales que tensionaron la transparencia clásica de manera decisiva para el camino que el cine americano habría de seguir en su evolución manierista y posclásica. Un exceso en la enunciación de los relatos que se suma al detectado en el apartado estético, con la consabida adaptación del claroscuro expresionista en sus características escenografías,

así como al referente a la atracción que el género siempre demostró por la representación de motivos tan conflictivos en su momento como los del sexo y la violencia, dentro de un sistema que también debía ser transparente en cuanto a su moralidad.

En cualquier caso, igual que había ocurrido antes durante el paso del mudo al sonoro, tras el fin de lo clásico los grandes motivos narrativos articulados por el discutido género negro proseguirían desarrollándose de manera natural, adaptándose a las múltiples variaciones experimentadas por la forma fílmica y audiovisual hasta la actualidad. Así, la necesidad terminológica acabaría generalizando el uso del término «neonoin» (Comas, 2005; Conard, 2007) para designar a toda obra realizada después de lo clásico que pueda considerarse continuadora de esa veta creativa tras la frontera cronológica, y por esto poco operativa, del paso a la década de los sesenta. Un marco semántico que de nuevo nos sitúa ante un campo demasiado abierto, tanto en lo temporal como en lo estilístico, conformado por un inabarcable catálogo de títulos como *A quemarropa* (*Point Blank*, J. Boorman, 1968), *Quiero la cabeza de Alfredo García* (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, S. Peckinpah, 1974), *Fuego en el cuerpo* (*Body Heat*, L. Kasdan, 1981), *Blade Runner* (R. Scott, 1982), *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, D. Lynch, 1986), *L. A. Confidential* (C. Hanson, 1997), *Sin City* (R. Rodriguez, 2005) o *Drive* (2011) del propio Nicolas Winding Refn.

Sin necesidad de ser exhaustivo, el listado ilustra la intrincada red de vías proyectadas desde la aparente simplicidad del término, motivando la aparición de un amplio abanico de subetiquetas identificativas en busca de una mayor precisión del inventario. Con este fin se han popularizado términos como «retro-noin», «neón-noin», «scifi-noin», «post-noin», o cualquier otra denominación que ayude a señalar una tendencia más o menos específica dentro del variado nuevo cine criminal (Comas, 2005: 19), en una urgencia taxonómica que no hace sino reafirmar el problema de indeterminación fronteriza arrastrado desde el anterior periodo clásico y acentuado a medida que el género ganaba autoconciencia y metarreferencialidad.

Así, esta propagación de tendencias creativas incluidas dentro del marco general del neonoir contemporáneo ha acelerado el proceso iniciado desde los sesenta, al multiplicar las vías de (re)exploración y ampliación de territorios

ya cartografiados, conectando viejos caminos o abriendo otros en principio ajenos, a medida que se han ido añadiendo capas al palimpsesto. Un proceso de formalización audiovisual que ratificando el espíritu formalmente contestatario del género ya remarcado por Pedro Poyato (*op. cit.*) ha seguido alterando exponencialmente la norma canónica como consecuencia de la adaptación, tensionado o total subversión, según el caso, de aquellos rasgos que diferenciaron al *noir* en el pasado. Por tanto, retomando los objetivos planteados por el presente estudio sobre la propuesta de Nicolas Winding Refn para Amazon Prime Video, el ejercicio de análisis textual abordará la manera por la que *Demasiado viejo para morir joven* organiza un singular sistema estético y de significación que parte de elementos comunes de la veta general para adaptarlos a la mirada del cineasta danés.

3. Contextualización temático-narrativa: el neonoir según Refn y Brubaker

La relación de Nicolas Winding Refn con las temáticas de índole criminal se encuentra ya claramente activa en su debut cinematográfico con el largometraje *Pusher: un paseo por el abismo* (*Pusher*, 1996), un retrato coral del entramado mafioso de su Copenhague natal que encontraría continuidad en *Con las manos ensangrentadas* (*Pusher II*, 2004) y *Soy el ángel de la muerte* (*Pusher III*, 2005). De igual modo, se pueden destacar en su obra internacional otras aproximaciones tangenciales al género como los filmes *Fear X* (2003) y *Solo Dios perdona* (*Only God Forgives*, 2013), en los que la obsesiva investigación del asesinato de la mujer del protagonista, planteada por la primera, y la representación del Bangkok criminal de la segunda, se reorientan del *thriller* al drama psicológico, desviándose así de unas expectativas genéricas que sí acabarían cristalizando en el que fue su primer gran éxito internacional, *Drive* (2011).

El filme protagonizado por Ryan Gosling suponía hasta el estreno de *Demasiado viejo para morir joven* el epítome del estilo neonoir de un Refn inscrito en el sistema de producción norteamericano, definido por la sustitución de la crudeza naturalista de la trilogía danesa *Pusher* en base a una reinterpretación del relato heroico del buen criminal bajo una estética hiperbólica (F1), que tras ser

extremada en *The Neon Demon* (2016), acabará cristalizando en la miniserie objeto de estudio así como en el último trabajo estrenado hasta la fecha, también televisivo, *Copenhagen Cowboy* (2023).



F1. El conductor en *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011).

Por su parte, el guionista Ed Brubaker se ha consolidado como uno de los autores más renombrados del cómic de temática negra en las últimas décadas. En tándem con el dibujante Sean Phillips, el escritor estadounidense ya había desarrollado varias series y colecciones asociadas a representativas tendencias del neonoir contemporáneo, entre las que sobresalen el elegante *retro-noir* de *Fatale* (Image Comics, 2012-2014) y *The Fade Out* (Image Comics, 2013-2016), la frenética violencia del justiciero posmoderno en *Kill or Be Killed* (Image Comics, 2016-2018) y, especialmente, la antología metarreferencial del género que supone la longeva serie *Criminal* (Icon Comics e Image Comics, 2007-2019), conformada por un conjunto de historias focalizadas en diferentes personajes arquetípicos que acontecen en un mismo universo *pulp* que podría ser compartido por el protagonista de la citada *Drive* o la galería de personajes y situaciones dramáticas incluidas en el proyecto televisivo llevado a cabo junto a Refn.

En este sentido, la línea narrativa que puede ser considerada principal en *Demasiado viejo para morir joven* sigue los pasos del agente de policía Martin Jones (Miles Teller), un impertérrito personaje que remite a la tradición del polar francés de Jean-Pierre Melville, como también ocurriera en el antecedente de *Drive* (Piñeiro y Crespo, 2014: 491), pero exagerándose la frialdad de su

comportamiento hasta el práctico vaciado de sus sentimientos. Una máscara que no modifica el gesto sea cual sea la situación a la que se enfrente durante su ambiguo desarrollo como personaje, actuando por igual como policía, sicario o justiciero urbano, a medida que su historia personal va imbricándose con otras referidas a constantes del género como: la relacionada con el ascenso imparable del gánster sanguinario, Jesús Rojas (Augusto Aguilera) dentro del arquetípico drama familiar motivado por la sucesión del poder en la organización criminal; la del viejo asesino reconvertido en vengador urbano, en el caso de Viggo (John Hawkes); además de la vinculada a la particular influencia de sendas mujeres fatales, Yaritza (Cristina Rodlo) y Diana (Jena Malone), encargadas de reorientar el sentido discursivo de la clausura, como se abordará posteriormente.

En suma, un planteamiento coral ya trabajado por autores en las respectivas sagas *Pusher* y *Criminal* que es especialmente propicio para un entrecruzamiento de personajes, motivos y líneas de acción que favorezca la diversificación de tramas y núcleos narrativos, propia de las estructuras hipernarrativas posclásicas (Palao Errando, 2013: 21-22), dentro de la gran red metarreferencial desde la que se llevará a cabo la reinterpretación del neonóir a través del prisma estético y delirante que ha definido la poética visual de Winding Refn en los últimos años.

4. Sombras de neón: espacio, figuras y materia de expresión

Desde una perspectiva narrativa, la miniserie escrita por Refn y Brubaker se asienta en el marco del género negro y criminal desde su misma secuencia de apertura, cuando el agente Martin Jones es testigo de la ejecución de su compañero en un ajuste de cuentas a manos de Jesús Rojas, un joven miembro de un poderoso cártel familiar mexicano. Este acto fundacional espoleará la apuntada historia de policías corruptos, organizaciones mafiosas, justicieros y mujeres fatales a ambos lados de la frontera, todos arrastrados por la implacable violencia que rige un universo definido por los parámetros e intereses del neonóir contemporáneo (Wilson, 2020: 25).

Sin embargo, según los objetivos perseguidos por el estudio, resulta pertinente señalar que la primera imagen ofrecida al espectador no se corresponde exactamente con el mundo fílmico que albergará la interacción narrativa, esto es, el reconocible paisaje nocturno de la ciudad de Los Ángeles, sino con el detalle pictórico de un mural urbano que representa un idealizado paisaje mexicano. Más allá de la función como presagio o *foreshadowing* que este pueda desempeñar con su alusión al otro punto geográfico protagónico del relato, cabe destacar que en su fundación no comparezca la realidad, sino su estilización artística y puramente imaginaria, estableciendo así una primera marca enunciativa que encontrará inmediata correlación en el pausado *trávelin* que acabará, ahora sí, conectando de manera directa con el paisaje de la noche angelina ocupado por los personajes, y que, como aquel, también supone una mera representación, resultante de un proceso de estilización plástica desde la supuesta realidad referencial (F2).



F2. Mural. *Demasiado viejo para morir joven* (Nicolas Winding Refn, 2019). Ep.1, *El diablo*.

De tal modo, aunque la operación de escritura acabe encontrando una función narrativa desembocando en la presentación visual de los personajes, la acentuada lentitud del encuadre móvil durante la transición de un punto a otro, así como el tensionado del tiempo fílmico que esto implica, se convierten en factores que sobrepasan la simple continuidad espacial para inscribir un desplazamiento expresivo y estético que caracterizará a la imagen refniana en

lo que sigue, en un temprano aviso sobre la subordinación de la fluidez narrativa bajo el peso del discurso estético que empieza a ser movilizado.

Lo que centra el interés de la mirada enunciativa en este movimiento inaugural, así pues, se reduce al escrutinio de la pulida superficie del coche patrulla convertido en un campo reflectante en el que incide y desde donde se proyecta el eléctrico cromatismo nocturno de la urbe angelina. Un trabajo lumínico que se confirma definitivamente justo a continuación (F3), contextualizando a la pareja policial junto a su vehículo en el entorno fluorescente que hasta ahora se reflejaba desde el fuera de campo, así como, en el correspondiente contraplano, al inminente asesino al acecho del momento propicio para ejecutar su venganza. La diegética iluminación verde-anaranjada utilizada para modelar el plano de situación de los primeros se confronta entonces con los tonos rojos y amarillentos que, por su parte, bañan el citado contraplano del antagonista, añadiéndose a la forma resultante un remarcado conflicto gráfico que anticipa expresivamente el otro que está a punto de ocurrir a nivel narrativo.



F3. Paisaje urbano. *Demasiado viejo para morir joven* (Nicolas Winding Refn, 2019). Ep.1, *El diablo*.

Desde esta perspectiva, la propuesta escenográfica de Refn responde a una de las principales transformaciones experimentadas por el cine negro en su paso al neonir, en cuanto que repercutiría sobre una de las características visuales más reconocibles de la etapa clásica. A diferencia de otros géneros como la comedia, el musical o incluso el cine bélico que no dependen de un espacio

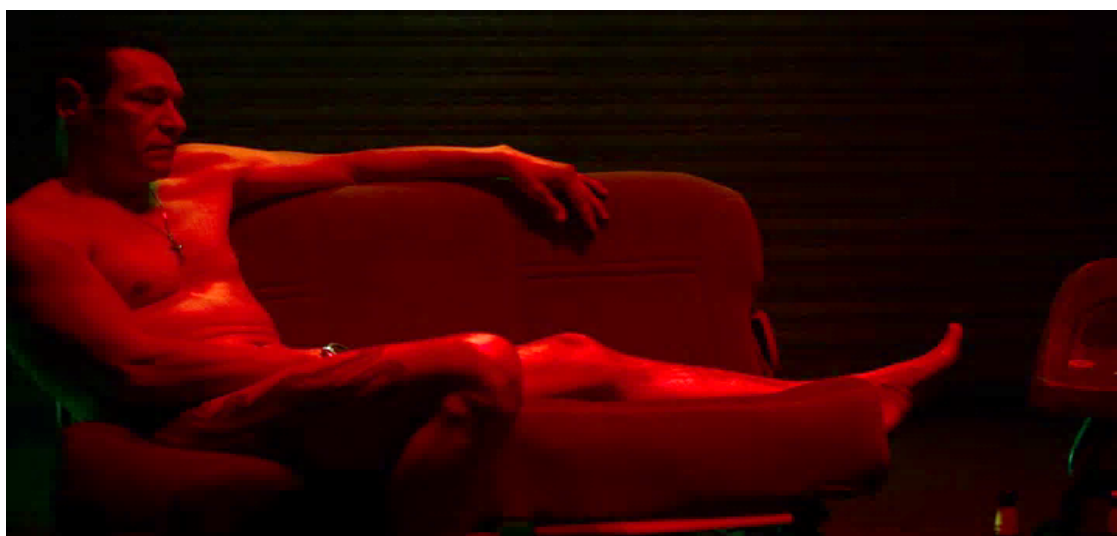
escenográfico especializado, el cine negro clásico, como ocurre con el *western*, vincularía su marco de actuación a unas coordenadas espaciales concretas que participan de manera decisiva en la definición de su propia identidad como género. En el caso del cine negro, como es sabido, esta identificación escenográfica y paisajística se asociaría principalmente a los espacios de la gran ciudad, corrupta y corruptora, afectada por la consabida asimilación estética del expresionismo alemán y su contrastada fotografía de las sombras (Sánchez Noriega, 2018: 159). No obstante, esta imagen arquetípica experimentaría notables cambios con la inmediata incorporación del color en el cine y la televisión, pero también como consecuencia de la transformación de los propios espacios narrativos que históricamente habían resultado propicios para fundamentar los relatos de índole criminal.

Las prolifas bifurcaciones del neonir promovieron, en este sentido, un progresivo traslado geográfico desde la ciudad hacia otros entornos diferenciados que irremediablemente han modificado las composiciones escenográficas en el nuevo cine negro, tal y como ocurre en su recurrente hibridación con los espacios áridos y fronterizos que anteriormente fueran transitados por el *western* —oficializada por Sam Peckinpah en filmes como *La huida* (*The Getaway*, 1972) y la citada *Quiero la cabeza de Alfredo García*— o bien, en la readaptación al paisaje natural de universos rurales como los del *Fargo* de los hermanos Coen. De manera paralela, el neonir todavía urbano también experimentaría su propia transformación derivada de los cambios fisionómicos de la propia ciudad postindustrial (Sanders, 2007), con su nuevo paisaje caracterizado por el artificial cromatismo emitido por la constelación de luces de flúor y neón que modelarán las figuras y espacios, públicos o privados, en la reconfiguración estética del original claroscuro expresionista del noir clásico en otros ejemplos seminales como *Blade Runner*, *Ladrón* (*Thief*, M. Mann, 1981) o *Calles de fuego* (*Streets of Fire*, W. Hill, 1984).

Retomando la aproximación analítica a *Demasiado viejo para morir joven*, el remarcado tratamiento escenográfico de la iluminación durante la secuencia de apertura ya refleja la clara vinculación de la propuesta refniana con esta particular tendencia de representación urbana en el cine negro posclásico y posmoderno que es conocida comúnmente bajo la definición de «neón-noir»

(Comas, 2005). Ahora bien, considerando el amplísimo repertorio de películas y series que pueden ser incluidas en esta etiqueta manejada por la crítica comercial, la cuestión a determinar debería enfocarse hacia la singular identidad que la poética de Refn representa dentro de ese conjunto estético.

Tomemos como ejemplo el tramo conclusivo del mismo capítulo inaugural (1h 17' – 1h 20'). Narrativamente hablando se corresponde con el primer encargo como sicario que el corrompido agente Teller ejecutará para saldar sus deudas con la organización criminal local dirigida por Damian (Babs Olusanmokin), lo que permite formalizar una estructura que ha sido sobreexplotada por el *thriller* y el cine de acción. Así, el montaje alterna la aproximación sigilosa del pistolero con el espacio ocupado por la víctima hasta que convergen en el mortal enfrentamiento del clímax, en base a una articulación que insiste en acentuar el conflicto gráfico entre la iluminación verdosa de los pasillos conectores atravesados por el policía-sicario y el saturado rojo sangre del lugar destinado al estallido de la violencia y la muerte, extremando un cierto antinaturalismo *fauve* convertido en seña de identidad del neonnoir refniano (F4).



F4. Cromatismo. *Demasiado viejo para morir joven* (Nicolas Winding Refn, 2019). Ep.1, *El diablo*.

Confirmando lo expuesto en relación con la operación formal que inauguraba la secuencia de apertura, la acumulación superlativa de marcas estilísticas altera de manera decisiva la jerarquía dominante para exaltar un tipo de revestimiento ornamental y expresivo de vocación manierista, que enuncia insistentemente el pretendido desapego de la imagen con respecto a la

realidad para subrayar todas aquellas operaciones de formalización que determinan su transformación en pura materia imaginaria. Una perspectiva que de alguna manera revitaliza viejas disertaciones sobre la forma y el arte cinematográficos que polarizaran la reflexión teórica de defensores del sistema clásico como R. Arnheim:

Todo aquel que haya observado lo irreales que resultan la mayor parte de los rostros en los filmes, qué poco terrenales, qué bellos y cómo, a menudo, dan la impresión de no ser tanto un fenómeno natural como una creación artística. Todo aquel que acostumbra a ir a los estrenos cinematográficos sabe hasta qué punto los rostros de los actores de cine son penosamente sonrosados en la vida real, cuando salen al escenario y saludan al público una vez terminada la proyección. Las gigantescas máscaras estilizadas y expresivas que hay en la pantalla no corresponden a seres de carne y hueso; son material visual, la materia con que se hace el arte (1990: 54-55).

Situándose en un contexto evidentemente diferenciado, en plena era de la imagen digital, la práctica fílmica de Nicolas Winding Refn apuesta por una idea similar a la del trasnochado formalismo de mediados del siglo pasado, en tanto en cuanto fundamenta su ontología en un distanciamiento extremo de la imagen entendida como registro de la realidad, estableciendo un claro contraste en relación con las aspiraciones realistas, o al menos costumbristas, de hitos televisivos de las últimas décadas como *The Wire* (HBO, 2002-2008) o *Los Soprano* (1999-2007). Por el contrario, *Demasiado viejo para morir joven* extrema el proceso de estetización de figuras y espacios de la ciudad angelina iniciado en *Drive* y *The Neon Demon*, a través del tensionado de las posibilidades plásticas de la luz y del color en una reinterpretación escenográfica del neonóir que linda con un sentido delirante de la imagen (González Requena, 1990: 126-129), compartido por la sugestiva artificiosidad de la imagen publicitaria en su conversión en mero fetichismo icónico (F5).



F5. Materia de expresión. *Demasiado viejo para morir joven* (Nicolas Winding Refn, 2019). Ep.6, *La Suma Sacerdotisa*.

Tal es la materia de expresión manejada por la escritura refniana en la reinterpretación neoir que nos ocupa, algo que también tendrá repercusión en la acción narrativa vinculada a la violencia que define el mundo representado.

5. Tiempo y acción de la violencia

Recordemos en este punto que, si bien el concepto de *noir* institucionalizado por la crítica francesa remitiría a unos determinados valores visuales y morales compartidos por los filmes así catalogados (Altman, 2000: 92-93), desde una perspectiva anglosajona estas mismas películas responderían a la etiqueta general de «*thriller*»:

(Este) deriva de la palabra inglesa *thrill* (escalofrío, estremecimiento) y se emplea, indistintamente, para referirse al cine de gánsteres, el cine negro, el cine policíaco, el cine criminal, el cine de suspense, el cine de acción o cualquiera otra manifestación paralela que se relacione, aunque sea en términos figurados o muy generales, con el crimen, la policía, la intriga, el misterio, las persecuciones; en definitiva, distintas y heterogéneas formas de construcción narrativa o de agrupación temática contagiadas, de manera más o menos explícita, por el ejercicio de la violencia (Heredero y Santamarina, 1996: 23).

Considerando esta última acepción, efectivamente, desde el violento homicidio impulsor de la lógica causal en la presentación del relato, *Demasiado*

viejo para morir joven atará el desarrollo narrativo de la serie a esa misma energía que guiará implacablemente las acciones y destinos de los personajes. Ahora bien, del mismo modo que el tensionado estético tratado en el anterior apartado implicaba, por desbordante, una importante interferencia en la configuración espacial y escenográfica del universo narrativo, en el caso de su articulación temporal también se tiende a una misma política del exceso que afecta decisivamente a la representación de los motivos narrativos genéricos del neonóir y la violencia tradicionalmente asociada.

Si la noción de *thriller* involucra por definición esa cierta sensación de escalofrío o estremecimiento en el espectador a la que hace referencia el término en su voz inglesa, el modelo dominante se ha caracterizado históricamente por forzar tal efectismo a través de un sistema de montaje que construye la tensión requerida subyugando el interés escópico del receptor al frenético ritmo de la acción narrativa. Sin embargo, como es habitual en su filmografía, Refn opta por abortar la espectacularidad comercial con la suma de procedimientos formales que suponen una renuncia al dinamismo de la imagen-movimiento clásica en favor del carácter contemplativo de la llamada imagen-tiempo de la modernidad, según la conocida diferenciación establecida por Gilles Deleuze (1996) en sus célebres ensayos homónimos.

Así, en consonancia con rasgos estilísticos asentados previamente en filmes como los citados *Solo Dios perdona* o *The Neon Demon*, la miniserie ejecutará un amplio inventario de operaciones formales que posibilitan el desarrollo de extensos fragmentos temporales mediante el uso de largos planos sostenidos y movimientos de cámara que tienen como fin espesar los tiempos muertos narrativos en las escenas, lo que puede provocar frustración en un espectador acostumbrado al sentido dinámico del género en su vertiente más aceptada y comercial.

Para ilustrar estos rasgos estilísticos se considerará analíticamente una estructura nuclear del segundo episodio, *Los amantes*, dedicado en su totalidad al periodo en el que Jesús se oculta en México tras el crimen cometido, bajo la protección de la poderosa familia Rojas. Esta se compone de tres escenas conectadas por la causalidad narrativa dentro de una arquetípica trama sobre el traspaso de poder generacional en el seno de una organización mafiosa.

La primera escena (Ep.2, 45'-50') se corresponde con la preocupación del patriarca del cártel Rojas por el incierto futuro de la familia ante su inminente muerte. Por este motivo, tras expresar su desconfianza en las aptitudes para el liderazgo de su primogénito Miguel, el anciano don Ricardo (Emiliano Díez) pide consejo a la joven y enigmática Yaritza a través de la lectura del tarot. Se sustituye, por tanto, el habitual consejo masculino responsable del legado en los nuevos imperios criminales, por la influencia de una figura femenina que empieza a demostrar así su trascendencia en el universo *noir* representado.

Si bien en el siguiente apartado del estudio se retomará el papel de esta particular versión del mito de la mujer fatal, ahora destacamos la propia formalización de esta relevante escena para la causalidad narrativa, la cual se verá limitada a un único plano sostenido en el tiempo durante más de cinco minutos, el cual deja a Yaritza ocupando el centro del encuadre y al anciano patrón semioculto tras el borrón propiciado por el mobiliario de la puesta en escena. La enunciación rechaza de manera patente la posibilidad dramática de un montaje que enfatice primeros planos, gestos, miradas o cualquier otro signo destacado para favorecer la articulación afectiva de la imagen, ofreciendo a cambio el distanciamiento expresivo de una acción férreamente subordinada al planteamiento formal y compositivo, invariable a pesar de los estímulos que el cine dominante nos ha educado a saciar.

Precedente de la anterior, la segunda escena materializa la prueba de confianza exigida por el padre a su heredero haciéndole responsable de la negociación con el jefe de policía local que reafirmará los términos de la provechosa alianza corrupta que ha unido a ambas instituciones en los últimos años (Ep.2, 21'00''-32'00''). De nuevo, una escena de gran relevancia narrativa dentro de la cadena causal que se resolverá mediante un único fragmento temporal continuado que recoge, sin la intervención del montaje externo, la totalidad de la verborreica interlocución entre el primogénito Miguel Rojas (Roberto Aguirre) y el capitán de la policía local en el interior de la polvorienta comisaría. No obstante, lo remarcable es que la composición de esta escena desarrollada en estricta continuidad espaciotemporal vuelve a demostrarse imposible ante los esperados focos de atención de la acción narrativa representada, esto es, la interacción entre los personajes durante la tensa

negociación, mientras la cámara ejecuta un sistemático *trávelin* que barre de izquierda a derecha el espacio escenográfico sin alterar la escala, distancia, altura o angulación del plano.

Aunque la ocularización externa de la escena alterna entre el conjunto principal en torno al escritorio del policía y el lado opuesto de la habitación ocupado por Jesús —cuya presencia se justifica como acompañante de su primo y funciona como presagio de su trascendente papel en la clausura que desarrollará la tercera escena—, el procedimiento enunciativo insiste en su distanciamiento con respecto a la acción principal, en esta ocasión mediante la invariabilidad de un encuadre móvil que provoca el descentrado de las figuras principales e incluso el estiramiento de largos tramos con el campo visible totalmente vacío de figuras durante la prolongada continuidad del hecho narrativo.

Finalmente, las líneas narrativas abiertas en las escenas previas encuentran momentánea clausura con la tercera escena destacada (Ep.2, 1h 31'-1h 35'), tras el fallecimiento del patrón Rojas y la toma de poder del heredero Miguel. En el desenlace del episodio los temores del anciano se confirman cuando la nueva generación sustituye la aconsejada diplomacia por la acción de una violencia incontrolable que será consagrada con la total aniquilación del cuerpo de policía que antes fuera considerado aliado. En esta última unidad dramática también será un extendido *trávelin* lateral el encargado de visualizar la larga fila de hombres uniformados esperando el ajusticiamiento, de la misma manera que el movimiento inverso de la cámara hará lo propio con cada una de las ejecuciones. Sin embargo, en este clímax de la secuencia se detecta una significativa variación formal al incluirse en la operación compositiva la actuación del montaje y otros añadidos expresivos que aparentemente alteran la norma reflejada con anterioridad (F6).



F6. La estilización de la violencia. *Demasiado viejo para morir joven* (Nicolas Winding Refn, 2019).
Ep.2, *Los amantes*.

Así pues, a diferencia del distanciamiento reflejado en las escenas anteriores, ahora la escritura incorpora la expresividad del primer plano, de la ralentización de la imagen, la música extradiegética y de las composiciones centradas en los escorzos de los cuerpos en la matanza. En suma, una recargada coreografía que en esta ocasión sí exhibe unos códigos y motivos compartidos por el neonoir comercial y que, a su vez, entroncarían con el proceso de estetización hiperbólica de la violencia experimentado por la posmodernidad cinematográfica y televisiva al perseguir «una iconización o distanciamiento pictórico del horror violento que, por tremebundo que resulte, se trata como motivo decorativo, como una porción más del exceso ornamental que caracteriza a tantos artistas de la tendencia» (Molina-Foix, 1995: 165).

En sintonía con estas derivaciones posmodernas del tratamiento de la violencia cinematográfica, su manifestación en la poética visual y narrativa del cineasta danés se corresponde con un mismo proceso de iconización metarreferencial a partir de los fetiches tradicionales del género, y su subordinación al efectismo formalista de un narrador cinemático que se fundamenta en el exceso delirante, también en cuanto a la manipulación del tiempo fílmico, para la fundamentación de su sistema narrativo y significativo.

6. Lo femenino y el mito de lo fatal

De vuelta a la secuencia de apertura, hasta el momento nos hemos referido a ella en relación con el sistema estético y su función como desencadenante de la causalidad narrativa vertebradora de la miniserie. En este apartado debemos añadir su incidencia en la activación de un discurso sobre lo femenino que acabará reorientando el sentido de la fatalidad asociada a la mujer en el *noir* tradicional.

Según este punto de vista, resulta revelador que las primerísimas palabras audibles en el arranque de la miniserie pertenezcan al compañero de patrulla de Martin aludiendo a la joven amante que, según dice, está destrozando su vida familiar: "*Creo que tendré que matarla, me va a arruinar la vida*". Cabe destacar, por tanto, que lo primero en verbalizarse sea una referencia al femicidio y, aún más, que esta provenga de un representante de la ley en tanto señal inequívoca del desamparo ante la violencia misógina que enraizará en el mundo representado. La idea se confirma justo a continuación, dilatando el tiempo narrativo hasta la ya comentada aparición del asesino Jesús Rojas, cuando una reprimenda por una leve y rutinaria infracción de tráfico deviene en un impune ejercicio de abuso de poder con evidentes connotaciones sexuales sobre la también joven infractora.

Se asienta así el tono que dominará nueve de los diez capítulos que componen el total de la serie, en un recorrido que llevará a cabo una acumulación significativa de víctimas femeninas de la violencia y el deseo perverso del hombre: asesinadas, violadas, esclavizadas, vejadas en algún momento de su vida cotidiana. Sin embargo, como decíamos, en el décimo y último capítulo se consolida una excepcionalidad que afecta decisivamente al sentido del conjunto.

Reforzado en su condición de epílogo conclusivo por un acusado recorte de su duración respecto a la estándar de los episodios anteriores, con un metraje final de una escasa media hora frente a la media de setenta minutos del resto, el décimo episodio titulado «*El mundo*» representa el definitivo relevo de las figuras protagonistas del relato, sustituyéndose la coralidad que hasta ahora imperaba por los exclusivos puntos de vista de Yaritza y Diana y el consiguiente tránsito

desde las motivaciones de los personajes masculinos hacia los propios de una feminidad encarnada en las dos mujeres fatales que acabarán reinando en la clausura del universo narrativo. De tal modo, si hasta el momento la narración era dirigida por la violencia desesperanzadora del neoir y sus conflictos arquetípicos, a la luz de esta desviación se hace necesaria una reformulación del sistema discursivo de la obra en su conjunto, al verse afectado decisivamente por las variaciones introducidas por el episodio-epílogo comentado.

El primer hecho a destacar es que esta sustitución de lo masculino se personifica en sendas figuras femeninas que reaccionan ante la violencia endémica aprovechándose de ella para cumplir sus particulares objetivos subversivos: ya sea liberar a esclavas sexuales ejecutando a sus captores, en el caso de Yaritza; bien sean los de una Diana que haciendo honor a su mitológico nombre utiliza la información confidencial que obtiene en su oficio como fiscal para dar caza a todos aquellos depredadores que hayan burlado las consecuencias de la justicia oficial. No se trata por tanto de erradicar la acción de lo violento, sino de canalizarla para darle un fin purificador, siendo este un aspecto donde cobrará una gran importancia el propio concepto de mito como relato fundador, capaz de organizar el caos de la existencia dándole un sentido al horror que esta conlleva.

Precisamente, es un cuento de los llamados infantiles el medio utilizado para verbalizar el verdadero sentido de la misión de Diana dentro del universo neoir representado. En un momento clave del episodio 9, con el significativo título de «*La emperatriz*», la anécdota narrativa convierte a Diana en la narradora intradiegetica de una de las muchas versiones de *La Caperucita Roja* (58' 30''-1h 04'). Como le remarca a la camarera que sirve de oportuna receptora del mensaje, esta se trata de una versión que varía con respecto a la más reconocida de sus clausuras tradicionales. Así, aquí el lobo también devora a la abuela y abusa de la niña antes de que el cazador actúe como salvador, sin embargo, en el cuento transmitido por Diana es la propia niña quien regresa al bosque, dominio de la bestia, para ejecutar la venganza destripando a su agresor. De tal modo, la antigua narración oral posteriormente registrada en las versiones de Perrault y los hermanos Grimm reconfigura su sentido hacia una

particular expresión del subgénero conocido como *rape and revenge* (violación y venganza) que fuera institucionalizado cinematográficamente por emblemas de culto dentro del cine de explotación de los años setenta y ochenta como la originaria *I Spit on Your Grave* (Meir Zarchi, 1978) o *Ángel de Venganza* (Ms. 45, Abel Ferrara, 1981). Un relato este que, injertado en el principal, ancla de manera precisa la definitiva reorientación de la cruzada de la propia Diana en su lucha contra todos los *lobos* del mundo.

Ahondando en la cuestión, la identidad de la complementaria Yaritza también estará sustentada por un cuento tradicional, en esta ocasión plenamente ficticio, convertido en profecía mesiánica. Poco importa en este sentido que la personificación en la joven de la llamada «Sacerdotisa de la muerte», un poderoso espíritu/ángel vengador reencarnado para vengar el sufrimiento femenino (F7). Sea esta una personificación literal o meramente simbólica, lo que se destaca en la explícita carga mítica que progresivamente acumulará el personaje hasta su eclosión en el sentido de la clausura.



F7. La Sacerdotisa de la Muerte. *Demasiado viejo para morir joven* (Nicolas Winding Refn, 2019).
Ep.8, *El ahorcado*.

Así, el origen del personaje también se fundamentará en una narración oral que el patrón transmite a Jesús antes de su fallecimiento: «La encontré en el desierto, salía desorientada de una nube de polvo, sola, desnuda, como si estuviera esperándome. No sé qué edad tenía, era tan bella y delicada como una mariposa» (Ep.2, 59'08'' - 1h 00'')

De esta manera explica el anciano su mágico encuentro con la niña Yaritza, surgida de la nada en el paisaje telúrico del desierto. Un acontecimiento inexplicable desde la lógica racional que confirma el viraje del personaje hacia una componente fantástica que justifica su capacidad para prever el futuro a través del tarot, pero también el poder de seducción hipersexualizada que tradicionalmente ha caracterizado la fatalidad de la mujer desde el cine negro clásico. Una vinculación que insiste en la resignificación de los motivos arquetípicos del *noir*, en este caso el de la mujer fatal, tradicionalmente definida desde la negatividad de su naturaleza perversa.

Sirva en este sentido la definición aportada por Heredero y Santamarina en su citado estudio (1996: 214): «ambiciosas, crueles y astutas, parecen dotadas de un instinto criminal especialmente desarrollado (...) expertas en utilizar el sexo — o la promesa del sexo— como su arma favorita, todas ellas son maestras en el arte de la seducción y del fingimiento». Ciertamente, la definición encajaría con las interacciones de Yaritza en el marco del mundo masculino donde habita, asentado sobre la violencia y corrupción del cártel que la adoptó como propia, sin embargo, como advertíamos, la reinterpretación refniana se fundamentará en dos variaciones del esquema que resultarán esenciales en la reorientación discursiva tratada. Primero, las connotaciones mágico-esotéricas de sus atributos inscriben un proceso de hibridación posmoderna de los géneros que Brubaker ya había experimentado en la citada serie *Fatale* con la incorporación de elementos extraídos del horror cósmico lovecraftiano. Segundo, más relevante para los intereses de este apartado, la subversión del propio sentido de su fatalidad al ser investida con una reinterpretación en clave feminista donde acabarán convergiendo la función de las dos mujeres aquí destacadas. Por este motivo, los destinos de ambas mujeres acabarán entrelazándose en el último episodio, punto de arranque de su victoria.

La conexión se efectúa, siguiendo esta lógica, mediante una visión profética durante el rito chamánico que Diana ceremonia para curar un episodio de ceguera transitoria y evidente sentido simbólico, por el cual accede a un saber restringido que anuncia la inminente llegada de esa sacerdotisa de la muerte que es Yaritza. Por ello, Diana baila triunfante en la apertura del epílogo, conocedora del poder aniquilador de la esperada figura mesiánica y del

anuncio que esta implica, el cual será explicitado en el soliloquio con el que se despide del espectador (Ep.10, 11'46''-15' 20''):

"(...) Mientras que las masas aclaman las ejecuciones públicas espoleadas por la ira del fascismo, se construirán campos de concentración. La ignorancia será encumbrada (...) La perversidad se dignificará. El incesto, los abusos sexuales y la pedofilia serán ensalzados. Las violaciones serán premiadas. (...) Con el tiempo, tendremos nuestra propia religión, nuestra propia dinastía, y con esta, despertará la auténtica furia del mundo. Y cuando el hombre implosione en un temporal de sangre y silencio, emergerá una nueva situación. Y ese día, declararé el comienzo de la inocencia".

Un cierre que asienta discursivamente un mensaje de resistencia y esperanza que promete la canalización de la violencia para subvertir el horror causado. Una promesa esta cuya veracidad será reafirmada en la definitiva clausura narrativa en el un espacio de condensación simbólica como es el burdel liberado por Yaritza en la secuencia final (F8).



F8. Mujeres y serpiente. *Demasiado viejo para morir joven* (Nicolas Winding Refn, 2019). Ep.10, *El mundo*.

En este espacio ontológicamente ligado a la degradación femenina por el deseo perverso del hombre, la Sacerdotisa de la Muerte se erige como definitiva salvadora ante la serpiente edénica representada en sus muros (Ep.10, 16'20''-28'16''). Una identidad mesiánica que es significada, una vez más, por un relato

fundador convenientemente injertado en la clausura discursiva. Un relato que ya no viene asociado a la palabra del hombre, como era el caso de la historia del origen de la niña Yaritza narrado por el anciano patrón, anteriormente citada, sino la versión del folklore que ocupa la banda sonora con la voz de la cantante Carolina Hoyos, asentando desde la verdad mítica del imaginario popular la subversiva naturaleza de su figura.

7. Conclusiones

A tenor de los resultados obtenidos a través del recorrido analítico que ha vertebrado el estudio, la serie ideada por Nicolas Winding Refn en colaboración con el escritor Ed Brubaker se confirma como un ejercicio de estilo dentro de la veta creativa del neonnoir contemporáneo que se fundamenta en el desplazamiento expresivo y significativo de los elementos más reconocibles del género desde su periodo clásico. Así, correspondiéndose con los objetivos señalados en el bloque introductorio, se ha dado cuenta de las particularidades vinculadas a los aspectos estéticos y escenográficos, a la formalización del tiempo fílmico en relación con la intrínseca violencia vinculada a la acción narrativa de este cine criminal y, por último, la decisiva reorientación discursiva que se produce por la intervención de la nueva mujer fatal en la clausura del relato.

En cuanto al sistema estético de la serie, se comprueba que el proceso de estilización hiperbólica iniciado en anteriores largometrajes de la filmografía de Winding Refn se consolida a través del metraje extendido posibilitado por el formato televisivo. Como se ha indicado, desde su primera imagen, el trabajo escenográfico de *Demasiado viejo para morir joven* insiste, como antes ocurriera en *The Neon Demon* y en el antecedente directo de *Drive*, en una desmaterialización del referente que subraya la desvinculación entre imagen y realidad. En este sentido, participando de la reconfiguración estética de los escenarios de herencia expresionista del noir clásico acometida por las tendencias generalistas del nuevo cine negro, la particular poética visual del modelo refniano parte desde unos rasgos visuales vinculados al paisaje de la ciudad postindustrial y posmoderna que ha dado identidad al subgénero conocido como neón-noir. Ahora bien, en su interpretación, Refn lleva al

extremo este modelado lumínico y cromático del mundo representado con el fin de revelar su condición de materia imaginaria, pura forma destinada a representar el exceso manierista que caracteriza su estilo.

En segundo lugar, se detecta una traslación de esta misma política de exceso formalista en la construcción temporal del relato que entra en conflicto con el dinamismo que tradicionalmente ha caracterizado a los modelos dominantes del *thriller* en su vertiente negra y criminal. Así, la secuencia destacada en el análisis ejemplifica el desplazamiento hacia la imagen-tiempo deleuziana manifestada mediante procedimientos de escritura que espesan la fluidez narrativa en largos planos sostenidos y movimientos de cámara no subordinados a la mostración efectiva de la acción narrada, sino a la premisa formal que sustenta la estrategia de estetización movilizadora por la mirada del enunciador cinematográfico. En cualquier caso, meros rasgos formales que, cuando el relato lo demanda, adoptarán el efectismo normalizado para representar la violencia que necesariamente acabará estallando dentro de los confines del neonóir. En un caso o en otro, nos encontramos ante el mismo exceso manierista y delirante que se orienta a la iconización metarreferencial de los elementos identificativos del *noir*, también en el tratamiento de los fetiches de la violencia.

Finalmente, el tercero de los ejes comprendidos por la investigación ha profundizado en el procedimiento subversivo que afecta a la figura arquetípica de la mujer fatal dentro de la reorientación significativa que cristalizará en la clausura del universo narrativo. Reexplicando la fatalidad perversa y corruptora asociada tradicionalmente a su representación en el periodo clásico, Refn resignifica su papel desde el mito, desde el cuento fundador que dando sentido a su existencia permitirá canalizar la violencia aniquiladora del universo masculino hacia una idea de purificación que sirva de reparación definitiva en nombre de la vejada femineidad.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós.
ARNHEIM, Rudolph (1990), *El cine como arte*, Barcelona: Paidós.
BORDWELL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K (1995), *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona: Paidós.

- CAÑAS PELAYO, Marcos Rafael (2025), «Streaming Noir: la evolución del thriller en las series españolas», *Seriarte Revista científica de series televisivas y arte audiovisual*, 7, pp. 123-146. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v7i.17324>
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2022), «The Rise of Series», *Seriarte Revista científica de series televisivas y arte audiovisual*, 1, pp. 1-6. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v1i.14062>
- COMAS, Ángel (2005), *De Hitchcock a Tarantino. Enciclopedia del Neonnoir norteamericano*, Madrid: T&B Editores.
- CONARD, Mark T. (ed.) (2007), *The Philosophy of Neo-Noir*, Kentucky: University Press of Kentucky.
- DELEUZE, Gilles (1996), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona: Paidós.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1990), Las nuevas imágenes, entre lo real y el delirio, *Archivos de la Filmoteca*, 6, pp. 126-129.
- HEREDERO, Carlos y SANTAMARINA, Antonio (1996), *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona: Paidós.
- PALAO ERRANDO, José Antonio (2013), «Contando al otro: el hipernúcleo, una figura clave en la narrativa fílmica posclásica», *L'Atalante*, 15, pp. 19-26. <https://doi.org/10.63700/36>
- PIÑEIRO VIDAL, Valeriano y CRESPO VIDAL, Raquel (2014), «La vigencia del género negro en la cinematografía actual: un estudio interdisciplinar de la película *Drive*», en MARTÍN ESCRIBÁ, Álex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.), *La (re)invención del género negro*, A Coruña: Andavira, pp. 487-494.
- POYATO SÁNCHEZ, Pedro (2024), *Hollywood desafía a Hollywood. Películas que contravienen la norma clásica*, Granada: Editorial Comares.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (1995), *Cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2018), *Historia del cine. Teoría, estética, géneros*. Madrid: Alianza Editorial.
- SANDERS, Steven M. (2007), «Sunshine Noir; Postmodernism and Miami Vice», en CONARD, Mark T. (ed.), *The Philosophy of Neo-Noir*, Kentucky: University Press of Kentucky.
- SIMMONS, William J. (2019), «Beauty and Fantasy: An Interview with Nicolas Winding Refn», *New Review of Film and Television Studies Journal*, October 2020.
- SIMSOLO, Noël (2007), *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*, Madrid: Alianza Editorial.
- SULLÀ, Enric (2010), «Sobre la formación del canon del cine negro», *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 3, pp.13-28.
- WILSON, M. Blake (2020), «Slicing Up Eyeballs: The Criminal Underworlds of Nicolas Winding Refn», *The Philosophical Journal of Conflict and Violence*, vol. 4, n. 2, pp. 15-39.